

Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)

MARÍA PILAR ALÉN*

Introducción

El italianismo constituye uno de los fenómenos más importantes de la historia de la música en España. Su máximo desarrollo coincidió, además, con un período sumamente floreciente de la cultura en general, y muy particularmente de la música, tanto sagrada como profana. Por lo que se refiere a ésta, el italianismo mantuvo todavía su apogeo hasta bien avanzado el siglo XIX, gracias al progresivo auge de la ópera italiana.

No ocurrió lo mismo en la música de nuestras catedrales. El italianismo, que hacia mediados del siglo XVIII era fenómeno común en todas las capillas de música de la península, comenzó a mostrar los primeros síntomas de decaimiento ya desde principios del último tercio de siglo, si no antes. En este estudio nos ocuparemos de un caso concreto pero que tiene un significado universal para toda la música española: la protesta del arzobispo Bocanegra contra la música del italiano Buono Chiodi, maestro de capilla de la catedral de Santiago desde 1770.

Durante los años del magisterio de Chiodi en Compostela el italianismo llegó a su punto de máximo esplendor. A su muerte comenzó con gran fuerza, un nuevo estilo; el Clasicismo, plenamente desarrollado por su sucesor

*Deseo hacer constar mi más sincera gratitud a D. José María Díaz Fernández, canónigo archivero de la catedral de Santiago, quien, con generosidad sin límites, me facilitó documentos y datos para este estudio. Y no menos agradecimiento debo al padre José López-Calo por su constante ayuda, no sólo en cuanto al material bibliográfico que me ha proporcionado, sino también, y muy especialmente, por su continuo asesoramiento en la orientación del presente trabajo.

Melchor López, que estaba más acorde con los nuevos tiempos. Pero hay que advertir que esta tendencia musical en la que Melchor López se formó no significó, propiamente, la desaparición del italianismo en la música religiosa de la catedral de Santiago, sino más bien su transformación. Igualmente ocurrió en otros lugares de España, aunque no se han realizado por el momento estudios profundos sobre este tema.

El presente estudio lo dividiremos en cuatro capítulos. Trataremos, en primer lugar, de la vida y obra de cada uno de los protagonistas de este artículo. Luego centraremos la atención en el desarrollo de los hechos, es decir, en el modo cómo fue desenvolviéndose el ataque del arzobispo a Buono Chiodi. Finalmente, estudiaremos en particular la música del citado maestro italiano.

I. El arzobispo Bocanegra

Datos biográficos

Para realizar el estudio biográfico sobre la figura del arzobispo Bocanegra tomamos como base dos importantes obras, cada una de las cuales se centra en diversas etapas de su vida. Son éstas el capítulo que le dedica Antonio López Ferreiro en su *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago*¹, y la biografía que sobre dicho arzobispo incluye Manuel R. Pazos en su obra *Episcopado Gallego*².

Se hace preciso poner de relieve que dicho prelado fue el sucesor de uno de los más destacados arzobispos de la diócesis compostelana: D. Bartolomé Rajoy, cuyo recuerdo permanecía todavía muy vivo en la mente de muchos, e incluso algunos pensarían que difícilmente se podría encontrar un sustituto para un arzobispo de tanta valía.

El nuevo prelado, D. Francisco Alejandro Bocanegra y Xivaja, pertenecía a una familia de la nobleza andaluza. Nació el 10 de mayo de 1709 en Santa Cruz. Estudió en el Colegio de Cuenca; más tarde en la universidad de Granada, y se doctoró luego en Ávila en Filosofía y Teología. Fue Penitenciario de Coria y Arcediano de Almería. En 1758 se consagró obispo de Guadix y Baza; la consagración tuvo lugar en Madrid, en el Real Monasterio de las Salesas³. En 1772 fue nombrado arzobispo de Santiago.

¹ A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago*. Tomo XI. Santiago 1909, pp. 7-40.

² M.R. PAZOS, *Episcopado Gallego*. Tomo I. Arzobispos de Santiago (1550-1850). CSIC. Instituto Jerónimo Zurita, Madrid 1946, pp. 297 ss.

³ *Id.* pp. 297 ss.

El primer contacto de Bocanegra con el Cabildo de su nueva diócesis tuvo lugar en octubre de ese año 1772, fecha en que le escribió manifestándole la satisfacción que le producía su reciente nombramiento y su nuevo destino⁴.

El 12 de diciembre volvió a escribir al Cabildo catedralicio para pedir que le fuesen costeados los gastos de viaje y de Bulas. Puesto ya en camino hacia Santiago, hizo una breve escala en Madrid, desde donde el 13 de febrero envió nuevamente noticias al Cabildo. Y, estando ya en la ciudad de Toro, se vio obligado a regresar a su tierra debido a una grave enfermedad que padeció⁵.

Por segunda vez, en agosto de 1773, comunicó al Cabildo su decisión de emprender de nuevo su viaje hacia Santiago⁶. Estando en la ciudad de Lugo, señaló la fecha exacta de su entrada pública en Compostela⁷, acontecimiento que no tuvo lugar en el día previsto, ya que, según parece, no hubo acuerdo entre el Cabildo y el Consejo de la ciudad sobre el modo de realizarse dicha entrada solemne. Este tipo de diferencias ya se habían producido

⁴ «Ilmo. Sr.: El singular honor que, sin algún mérito mío, he debido a la real piedad de S.M. (que Dios guarde) presentándose para el arzobispado de esa Santa Apostólica Metropolitana Iglesia, me da el más apreciable motivo de manifestar a V.S.I. mi estimación y amor; congratulándome y dándome muchos parabienes por esta fortuna que, elevándome a la alta felicidad de esposo de tal Esposa, me asegura la particularísima de ejercitar gustosamente mi obediencia en su obsequio, sirviendo y complaciendo a V.S.I. con la intención y adhesión que pide el matrimonio espiritual al que estoy destinado. Bien conozco mi grande improporción e insuficiencia para llenar tan alta silla, siempre ocupada de los mayores héroes de las letras y de la virtud, y últimamente, por el grande, el generoso, el magnánimo e incomparable Sr. D. Bartolomé Rájoy, norma de prelados, lustre de Galicia y honor de esa Santa Iglesia, quien, de justicia, pedía por sucesor un Sales, un Toribio, un Julián o un Tomás de Villanueva; y no al que por su notoria pequeñez dista tanto de esa tan heroica perfección, por lo que al recibir en este correo el aviso de haberse publicado en la Real Cámara la gracia de S.M., me sorprendió el correspondiente temor y confusión, viéndome ya cercano a la preciosa vergüenza de acreditarme borrón en el hemisferio donde rayó tanta luz; pero, asegurado de que los Astros de ese cielo podrán comunicarme la que me falta para la expedición de mi oficio, ilustrándome con sus ejemplos, y ayudándome con sus oraciones, he respirado algún tanto en mi desconfianza, prometiéndome que, con tan feliz auspicio y la protección de nuestro Santo Apóstol, podré sin peligro de error cumplir las obligaciones de tan alto ministerio, y soportar el cargo pastoral que Dios me ha confiado, siendo éste el más seguro medio de merecer sus socorros, para acertar a servir a una Esposa tan digna, a quien deseo ansiosamente acreditar mi amor y fidelidad, empleándome todo en cuanto sea de mi obsequio y satisfacción. Nuestro Señor guarde y proteja a V.S.I. los muchos años que le ruego. Baza, 27 de octubre de 1772» (Cartas de Bocanegra al Cabildo. Legajo 364).

Todas las cartas del arzobispo al Cabildo que se citarán en este estudio están en ese mismo legajo.

⁵ Actas Capitulares (=AC), vol. 58, f. 43. Cabildo (=Cab.) del 12 de diciembre.

⁶ AC. vol. 58, f. 58. Cab. del 27 de agosto de 1773.

⁷ AC. vol. 58, f. 62v. Cab. del 6 de octubre de 1773.

en tiempos anteriores y, aunque muchos las consideraban superadas, siguieron presentándose de hecho⁸.

Por fin, tan señalado acontecimiento tuvo lugar el 5 de diciembre de 1773, «día dichoso tan deseado de mi corazón», como él mismo dijo en su discurso de salutación al Cabildo⁹.

Sin embargo, parece ser que los actos solemnes no se desarrollaron con toda la normalidad que se esperaba. Los documentos, al menos los que yo he podido hallar, no nos dicen nada sobre los problemas que surgieron, pero es evidente que algo extraño tuvo que ocurrir. Quizás se trató de simples cuestiones de protocolo, pero de hecho algo motivó que el Cabildo tomase medidas para el futuro¹⁰.

El arzobispo Bocanegra celebró su primera misa de Pontifical también fuera de la fecha prevista en un principio, nuevamente por motivos de salud¹¹. Y ya desde entonces comenzó su labor pastoral en Santiago, que fue muy intensa y fructífera, pues Bocanegra —aun sin llegar a la altura de Rajoy— fue un arzobispo de gran talla intelectual, humana y apostólica.

Murió el 16 de abril de 1782 en el pazo de Lestrove, a donde, como en otras ocasiones, se había retirado a reponer su salud, ya desde siempre maltrecha¹². En ese mismo día el Cabildo todavía acordó celebrar en Santiago una misa para el restablecimiento del prelado¹³. Fue enterrado en la catedral, en el lugar destinado a sepultura de los arzobispos, entre el coro y la capilla mayor, aunque actualmente se desconoce el lugar donde reposan sus restos, debido a que nadie se preocupó de poner una lápida sobre su tumba¹⁴.

Esto exige una aclaración, que nos lleva a considerar algunas de las virtudes más significativas de este prelado. Más en concreto, resaltan su afabilidad de carácter y su caridad con los más necesitados. Fue esto último lo que le llevó a tal grado de empobrecimiento que ni los recursos que dejó a su muerte, ni los de sus familiares, alcanzaban a costear los gastos de su

⁸ A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia...*, p. 9.

⁹ *Sermones del Ilmo. Sr. D. Francisco Alejandro Bocanegra*. 1ª Ed. Madrid 1780, pp. 260ss. V. también A. LÓPEZ FERREIRO, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰ «En este cabildo, habiéndose tratado sobre el propuesto de lo pedido por el Sr. Arcediano de Cornado, en 23 de diciembre, tocante a las entradas de los Sres. Arzobispos, se acordó el que así que participen su elección se les escriba informándoles de todo lo preciso y conducente al asunto, para que soliciten antes de su venida el modo de sus entradas, respectivamente» (AC, vol. 58, f. 76v. Cab. del 14 de enero de 1774).

¹¹ AC, vol. 58, f. 105. Cab. del 17 de julio de 1774. *Ibid.* Cab. del 24 de julio de 1774.

¹² A. LÓPEZ FERREIRO, *op. cit.*, p. 33.

¹³ AC, vol. 60, f. 14v. Cab. del 16 de abril de 1782.

¹⁴ A. LÓPEZ FERREIRO, *op. cit.*, pp. 34-35.

entierro¹⁵, por lo cual el benemérito arzobispo no podría recibir un enterramiento digno. Ello motivó algunas protestas de parte del pueblo de Santiago, por lo que el Cabildo optó por hacerse cargo de todos los gastos, al menos de modo provisional; sin embargo dadas las circunstancias del momento, equivalía a responsabilizarse definitivamente¹⁶.

Ciertamente, parece ser que a su muerte Bocanegra dejó sin saldar algunas deudas, de las que ya López Ferreiro justificó su posible origen: los empeños contraídos por el donativo que hizo al monarca con motivo de la guerra que mantuvieron España e Inglaterra, las abundantes limosnas a los pobres de su diócesis y los gastos de su casa y sus enfermedades¹⁷.

En realidad, la verdadera razón de su pobreza se debió a su caridad con los más pobres. De su generosidad quedan preciosos testimonios, como el siguiente texto de una carta dirigida al Cabildo:

Como V.I. sabe consolarme con tanta bazarria en todas las ocasiones en que llego a valerme de su favor, esta misma experiencia de su generosidad me da mayor aliento ahora para la nueva confianza de presentarle mis ruegos, como lo ejecuto, bien seguro de que tendrán aceptación en el grande amor con que V.S.I. contribuye siempre a los ensanches de mi corazón.

Diríjense pues, a que V.S.I. , siéndole factible, se sirva franquearme la cantidad de seiscientos mil reales, que necesito para salir de una vez de todos mis ahogos y poder acudir al socorro de innumerables pobres que subsisten a las expensas de mi auxilio, y cuyos vivos clamores causan en mi ánimo imponderable turbación, de la cual sólo puedo verme libre por el medio que propongo a V.S.I. , dignándose, como lo espero de su fineza, condescender a mis deseos, bajo la misma cesión que tengo hecha de las rentas pertenecientes a mi dignidad en el partido de Valladolid, en inteligencia de que el sobrante de las correspondientes a este año, y el todo de las del siguiente, quedará V.S.I. enteramente reintegrado de sus desembolsos, a cuyo efecto renovaré, como es justo, la escritura de seguridad.

Con todo ello podrá V.S.I. ejercitar mi voluntad en cuanto sea de su mayor obsequio, interin ruego a nuestro Señor que guarde su vida muchos años¹⁸.

El Cabildo le concedió dicha cantidad, y no sólo eso, sino que además le condonó los «ocho mil ducados que se le prestaron para pagar lo que debía al Hospicio»¹⁹, cantidad enorme, y que habla muy alto del reconocimiento que el Cabildo hacía de la heroica caridad del arzobispo.

¹⁵ *Ibid.* p. 33.

¹⁶ AC, vol. 60, f. 16. Cab. del 19 de abril de 1782.

¹⁷ A. LÓPEZ FERREIRO, *op. cit.*, p. 33.

¹⁸ Carta al Cabildo, Santiago, 12 de mayo de 1777.

¹⁹ AC, vol. 58, f. 245. Cab. del 13 de mayo de 1777.

En los libros de *Espolios de Bocanegra* también se encuentran abundantes referencias sobre la magnanimidad de este arzobispo²⁰, que fue una constante de toda su vida, pues para él la limosna era «una rigurosa obligación impuesta por la ley»²¹. Vivió, en definitiva, lo que él mismo predicó en sus sermones: que «la intención de Dios en hacer a los hombres ricos es hacerlos caritativos»²².

De todos estos hechos se puede sacar la impresión de que Bocanegra era un hombre de una santidad fuera de lo común, con unas virtudes que imponen respeto y causan admiración.

Esta impresión se acentúa al conocer las obras que dejó publicadas. Sobre éstas, él opinaba en su humildad que eran de «corto mérito»²³, pero sin duda alguna constituyen un valioso testimonio del ambiente cultural y religioso de su época, a la vez que nos ayudan a completar la visión de la personalidad y del pensamiento de este prelado²⁴.

²⁰ *Libros de Espolios de Bocanegra*. Leg. 151 del Archivo Capítular de la catedral de Santiago.

²¹ *Sermones de Ilmo. Sr. D. Francisco A. Bocanegra y Xivaja, obispo de Guadix y Baza y al presente, arzobispo de Santiago*. Tomo I. 2ª ed. Madrid 1773, p. 170.

²² *Ibid.* p. 185

²³ «Ilmo. Sr. mío: paso a manos de V.I. los adjuntos ejemplares de la Instrucción Pastoral que ha dado a luz para la instrucción de mi grey en los asuntos que contiene. Ya va días que está formada, pero ha detenido su impresión el conocimiento de su corto mérito. Ahora, para resolverme a publicarla, me ha movido no sé que secreto impulso. Éste, según me persuado, es ciertamente el de mi especial devoción a nuestro santo Apóstol, cuyos derechos con esta ocasión tan oportuna procuro defender, con los de mi Santa Iglesia» (Carta al Cabildo, Santiago 20 de marzo de 1776).

²⁴ La relación de las obras de Bocanegra que he podido localizar es la siguiente: *Sermones del Ilmo. Sr. D. Francisco A. de Bocanegra y Xivaja, obispo de Guadix y de Baza, al presente, arzobispo de Santiago*. Tomo I. 2ª ed. Madrid 1773. *Exhortación Pastoral que hizo para su grey el Ilmo. Sr. D. Francisco A. Bocanegra y Grijaba, Arzobispo y Señor de la ciudad de Santiago*, con motivo de la expedición de Marruecos y Argel. Santiago 1776. *Sermón de la Dominica Primera de Cuaresma*, predicada por el Ilmo. Sr. D. Francisco A. Bocanegra y Grijaba, Arzobispo y Señor de la ciudad de Santiago, en su Santa Apostólica Metropolitana Iglesia. Año 1776. *Declamación oportuna contra el libertinaje del tiempo. Carta Pastoral*. Barcelona, 24 de enero de 1779. Según López Ferreiro (p. 8) fue publicada en 1777 por la imprenta Aguayo. En 1778 fue reeditada en versión más completa por la imprenta Ibarra, con un nuevo título: *Saludable Medicina para las dolencias del siglo. Carta Pastoral* que dirigió a su rebaño el Ilmo. Sr. D. Francisco Alejandro Bocanegra, Arzobispo y Señor de Santiago, Capellán Mayor de S.M., Juez Ordinario de su Real Capilla, Casa y Corte, y Notario mayor del Reino de León, Madrid, 1778. *Sermones del Ilmo. Sr. D. Francisco y Xivaja*, Tomo III. 1ª ed. Madrid 1780. *Exhortación Pastoral a mis amadas ovejas de mi ciudad y arzobispado de Santiago*, con motivo de la santa misión que se acaba de hacer. Valencia, 1774. (Esta pastoral aparece citada por Carlos Martínez Barbeito en su libro *Impresos Gallegos de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Cuaderno de estudios gallegos, anejo XVII. Santiago 1970, p. 67).

El motivo que le llevó a redactar y publicar sus sermones y pláticas parece haber sido la responsabilidad que sentía de saberse ante todo padre y pastor de sus feligreses. Él mismo lo dejó expresado del siguiente modo:

No es doctrina de Santo Padre, pero lo es del Pastor propio, que la ha dado con el solo fin de vuestro aprovechamiento; y ya se sabe que la leche de las madres (...), aunque sea menos sustanciosa, es la más provechosa para los hijos²⁵.

Unido, pues, a su bondad estaba su extraordinario celo apostólico, concretado en unos cuantos objetivos que permanecieron constantes a lo largo de su vida y que incluso le llevaron al «olvido casi siempre de mí mismo»²⁶. A ello hay que añadir las grandes dotes y el buen gusto de Bocanegra en lo que se refiere al mundo de las letras²⁷. No en vano López Ferreiro le atribuyó el mérito de haber contribuido con su ejemplo a purificar la oratoria sagrada²⁸. De hecho, sus discursos, aunque profundos, resultan asequibles a todos.

El pensamiento de Bocanegra a través de su obra

Para enmarcar adecuadamente la reacción de Bocanegra frente a la música de Chiodi es indispensable hacer unas consideraciones, aunque sea brevemente, acerca de su modo de pensar, tal como se nos presenta en sus escritos.

Lo primero que hay que decir respecto a ellos es que resultan ser de una sencillez y claridad de pensamiento que contrasta con lo que entonces se vivía en el ambiente cultural del momento. En efecto, Bocanegra huyó del estilo grandilocuente de su época, que no se ajustaba en absoluto a su carácter, e incluso llegó a decir que los sermones de su tiempo estaban escritos «en copla, o por mejor decir, en tono de jácara»²⁹.

Una de sus preocupaciones, pues, fue recomendar a los predicadores de su diócesis que fuesen simples en sus discursos³⁰. Para él, «la sencillez o la

²⁵ *Sermones*. Tomo I. 2ª ed. Madrid 1773, p. XI.

²⁶ *Sermones*. Tomo III. 1ª ed. Madrid 1780, p. 198.

²⁷ Manuel R. PAZOS, *op. cit.*, pp. 298-99.

²⁸ A. LÓPEZ FERREIRO, *op. cit.*, p. 35.

²⁹ *Sermones*, Tomo III. 2ª ed. Madrid 1773, p. 201.

³⁰ «Trocad el nombre de predicadores divertidos y populares por el de apostólicos y provechosos, y no temáis de ninguna manera el que por esto disminuya vuestra fama, antes estad certísimos de que más bien crecerá y aumentará» (*Sermones*. Tomo III. 1ª ed. Madrid 1780, pp. 232-33).

llaneza en explicar la Divina Palabra, es una circunstancia preciosísima para el fruto»³¹.

Y con todo —hijo, al fin, de su siglo— también cayó en amaneramientos algunas veces³², que no dejan de ser excepciones particulares dentro de toda su obra. En la base de la claridad de su estilo estaba su recta intención de que los discursos sirviesen para instruir y adoctrinar a sus fieles, sin pretender, en modo alguno, ningún lucimiento personal.

En segundo lugar, se ven reflejados de una manera especial en los escritos de Bocanegra algunos de los problemas más sobresalientes y de mayor preocupación para todos los obispos contemporáneos: la infiltración de las doctrinas de los enciclopedistas franceses y las nuevas costumbres sociales que se estaban introduciendo en algunos ámbitos de la vida del país.

Por lo que respecta a la primera cuestión, Bocanegra se adelantó a prevenir a los fieles, acentuando de modo especial sus críticas hacia las ideas de Voltaire y de Rousseau³³, y dándoles al mismo tiempo doctrina clara sobre esos temas.

Acerca de las nuevas costumbres de su siglo, Bocanegra se mostró en todo momento en total desacuerdo. Culpaba a los «nuevos filósofos» (Voltaire, Rousseau...) de ser los causantes de tanta relajación en las costumbres³⁴, empleando para todo ello un lenguaje duro, que contrastaba con la afabilidad de su carácter. Sirva de ejemplo el siguiente texto de uno de sus escritos:

Fanáticos, arruinadores de la humanidad, destruidores de las leyes, corruptores de las buenas costumbres, compositores de sistemas brutales, autores de patrañas, tramoyistas políticos en el teatro del mundo. Anticristianos, audaces, embusteros, locos furiosos, llenos de presunción y enemigos declarados de la sociedad, que con sus vanos escritos intentan pervertir³⁵.

Esta era la reacción lógica de quien, por otra parte, dedicó toda su vida a defender los principios tradicionales de la fe católica³⁶. Por ello se puede

³¹ *Ibid.*, p. 234.

³² V., por ejemplo, el fragmento de su carta al Cabildo del 14 de abril de 1774: «Resuelvo pasar a la Coruña con el fin de consolar a aquellas ovejitas, administrándoles el Santo Sacramento de la Confirmación, que carecen muchos años ha».

³³ «Volter y Rosó, con la dulzura de su estilo y el hechizo de sus frases, han ganado a no pocos el corazón» (*Declamación oportuna*, p. 7).

³⁴ «Como los únicos fundamentos en que estriba esta nueva religión son el placer y el interés, se hace preciso que sus Autores no quieran que haya otro mundo ni que el alma del hombre tenga la cualidad de inmortal» (*Saludable Medicina*, p. 91).

³⁵ *Ibid.* pp. 51-52.

³⁶ «Las doctrinas que ordinariamente he sembrado en el púlpito, he procurado sean sólidas

encuadrar a Bocanegra entre el grupo de hombres de su tiempo, y en particular de los obispos para quienes ciertas ideas de la Ilustración resultaban peligrosas, ya que suponían la alteración de un orden que ellos consideraban sagrado. De ahí se comprenden pensamientos como éste:

Las modas que cada día se inventan, los bailes, los saraos, los convites, los demasiados adornos, la vida ociosa y regalona, y las frecuentes concurrencias o juntas de ambos sexos, ¿qué son sino unas tropas auxiliares que lastimosamente sirven a la lascivia?³⁷.

Paralela a este conservadurismo religioso estuvo su línea política respecto a la monarquía. Fueron tales las muestras de veneración que ofreció a Carlos III que éste le concedió la Gran Cruz de la Orden que él mismo había instituido³⁸. Para Bocanegra, el monarca era un ejemplo de virtudes al que todos debían seguir; así lo dejó expresado en varios de sus escritos³⁹.

II. Buono Chiodi

Datos biográficos

Los documentos que hoy poseemos para conocer la vida de Buono Chiodi, maestro de la capilla de música de la catedral de Santiago durante más de trece años, son muy escasos. Por ello, resulta bastante difícil elaborar una verdadera biografía, pues a lo que más se puede llegar es a hilar unos datos, los cuales, no obstante, son de suma importancia para el presente estudio. Los citados documentos han sido estudiados por el padre López-Calo, reali-

y no sujetas a cuestión, huyendo cuidadosamente las rigideces, que nunca han sido de mi genio; y lo mismo el establecer como un dogma lo que todavía no ha definido la Iglesia. Siempre he aborrecido la laxedad, pero no he abominado menos el demasiado rigor [...]; he procurado cuanto me ha sido dable acomodarme al genio y espíritu de Cristo» (*Sermones*. Tomo I. 2ª ed. Madrid 1773, p. XXI).

³⁷ *Sermones*, Tomo I. 2ª ed. Madrid 1773, pp. 144ss.

³⁸ A. LÓPEZ FERREIRO, *op. cit.*, p. 36.

³⁹ «Nadie duda la virtud de nuestro rey que, sin que sea ponderar, ya llega a ser heroica por su perfección. Todos saben su rectitud, su justicia, su pureza, su celo ardiente y todas las demás calidades que constituyen un perfecto monarca» (*Declamación oportuna*, p. 5).

«Si imitamos a nuestro rey, todos seremos perfectos [...] Todas sus acciones son un ejemplo vivo para nuestras obras [...] Nuestra dicha será imitar sus virtudes y nuestra desgracia continuar en nuestros vicios» (*Ibid.* pp. 13 y 15).

zando con ellos una breve biografía, sobre la cual se basa este artículo⁴⁰.

Esa escasez de datos se refiere, en particular, a los años anteriores a su venida a Santiago. Nació, según parece, en Saló, en la provincia italiana de Brescia, porque así lo dice la letra de un villancico que se conserva en la catedral de Santiago⁴¹. Sin embargo, es la única noticia que poseemos sobre su nacimiento, ya que ni siquiera se ha encontrado su nombre en ninguno de los libros de músicos bergamascos consultados. Tampoco conocemos nada sobre su actividad como maestro de capilla de la catedral de Bérgamo, la cual dirigía antes de ser llamado a Santiago⁴².

Su llegada a la ciudad compostelana está más documentada, gracias a las referencias recogidas en los libros de Actas Capitulares de la catedral, por lo que es posible reconstruir el proceso, un tanto curioso, a través del que se llegó al nombramiento de Chiodi como maestro de capilla de Santiago.

Pedro Cifuentes, que había dirigido la capilla de música desde 1745⁴³, se vio obligado en 1767 a solicitar al Cabildo que se le permitiese «sólo venir cuando pueda a la iglesia, sin descontarle cosa alguna»⁴⁴. El motivo de esta petición fue el empeoramiento de su salud. Así, en marzo del año siguiente, hallándose ya imposibilitado para trabajar, se dirigió de nuevo al Cabildo pidiendo que se le buscara un sustituto para el cargo. Entonces ya se tenía en Santiago «alguna noticia» del maestro italiano, y hasta se sabía que deseaba venir a España⁴⁵. De este modo comenzaron las gestiones para poder relevar al maestro Cifuentes.

Transcurrieron unos seis meses hasta que, en noviembre de 1769, se volvió a tratar de este asunto en las sesiones del Cabildo⁴⁶. Durante este tiempo, se intentó traer para Santiago a Francisco Javier García, de sobrenombre «el Españolito», que dirigía la capilla de música en Zaragoza y que era, probablemente, el músico más famoso de España en aquel momento⁴⁷.

Tras este intento, que resultó frustrado, el Cabildo optó por el maestro italiano, pues ya tenía de él noticias seguras y muy laudatorias.

⁴⁰ José LÓPEZ-CALO: *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia catedral de Santiago*. Cuenca, 1972, págs. 81ss.

⁴¹ «Nostro patrone e il Signor don Buono, maestro de capela piú eccellente, natural di Saló, in Brescia esistente. Tutti siamo del Capitolo chiamati, e qua par servir su Illustrissima fermati». (Archivo musical de la catedral de Santiago, Leg. 34/23).

⁴² J. LÓPEZ-CALO: *Catálogo...*, p. 81.

⁴³ *Ibid.* p. 74.

⁴⁴ AC, vol. 57, f. 151. Cab. del 25 de agosto de 1767.

⁴⁵ AC, vol. 57, f. 169. Cab. del 3 de marzo de 1768.

⁴⁶ AC, vol. 57, f. 234. Cab. del 14 de noviembre de 1769.

⁴⁷ V. J. CARRERAS LÓPEZ: *La música en las catedrales en el siglo XVIII. Francisco Javier García (1730-1809)*. Zaragoza 1983.

Todas estas vicisitudes están recogidas en la correspondiente acta capitular:

En este cabildo, habiéndose tratado del nombramiento de maestro de capilla, informaron los señores doctoral, Cotón y Barrenechea, que tenían la comisión del Cabildo para buscarle, no haber encontrado cosa sobresaliente más que uno llamado vulgarmente el Españolito, que lo es de la santa iglesia de Zaragoza, pero estaban desengañados, no quería venir. Mediante lo cual y los buenos informes que se habían dado al Cabildo de la habilidad y excelencia en esta profesión del italiano don Buono Chiodi, maestro que ha sido del tiple don José Ferrari, y de capilla de la catedral de Bérnago, se dio comisión al señor Arcediano de Cornado para que, precediendo la licencia y consentimiento del Ilustrísimo señor Arzobispo, nuestro Prelado, le haga venir por maestro de capilla de esta santa iglesia, sin capa de coro y con el salario de ochocientos ducados anuales, pero con todas las obligaciones anejas al oficio, y que se le pagarán todos los gastos del viaje, y desde que lo emprenda se le abonará dicho su salario⁴⁸.

Las negociaciones lograron, como era de esperar, resultados positivos, por lo que Buono Chiodi se encontraba ya en Santiago aproximadamente seis meses más tarde. Su llegada debió de tener lugar hacia finales de junio de 1770, pues en la reunión capitular del 26 de ese mes trató el Cabildo sobre los gastos efectuados en «transportar desde Italia al maestro de capilla y a dos chicos a esta ciudad»⁴⁹. Días después, estos dos muchachos fueron admitidos en la misma capilla de música como tiple y contralto⁵⁰, engrosando así la colonia de músicos italianos de la catedral de Santiago.

Todavía transcurrió un año largo hasta la muerte de Cifuentes, que ocurrió el 1 de septiembre de 1771, según está recogido en el acta capitular de esa fecha⁵¹. Tras este hecho, lo primero que determinó el Cabildo con respecto a Chiodi fue aumentarle el salario, como se ve por el siguiente acuerdo capitular:

Se acordó, bajo la aprobación del Cabildo, que a don Buono Chiodi, que ejerce el magisterio de capilla, se le añada sobre el salario que se le señaló y goza de ochocientos ducados, hasta diez mil reales, quedando con las mismas cargas y obligaciones que don Pedro Cifuentes y más antecesores, excepto los Evangelios correspondientes al canonizado supreso y destinado para dicho magisterio, que han de ser de cuenta del Depósito, y a éste cede

⁴⁸ AC, vol. 57, f. 235. Cab. del 17 de noviembre de 1769.

⁴⁹ AC, vol. 57, f. 251v. Cab. del 26 de junio de 1770.

⁵⁰ AC, vol. 57, f. 252. Cab. del 28 de junio de 1770. Se trataba del tiple Felice Pérnago y el contralto Carlo Mauro.

⁵¹ AC, vol. 57, f. 290. Cab. del 1 de septiembre de 1771.

el Cabildo, y se le ha de aplicar y dar ganado el interpresente de Granada, sin hacer con dicho D. Buono otra novedad alguna, y esta resolución se comunique a nuestro Prelado para su confirmación; y votado por habas, se conformó el Cabildo con ello y aumentó 300 reales a los diez mil que menciona⁵².

El maestro Chiodi permaneció al frente de su capilla de música hasta el día de su muerte. Sus ausencias fueron, en general, esporádicas y breves. Solamente posee alguna importancia el permiso que obtuvo en 1777 para ir a su patria durante todo un año, y que el Cabildo le concedió, al parecer, sin ninguna dificultad⁵³. Durante ese tiempo tuvo lugar la protesta del arzobispo Bocanegra, que estudiaremos con más profundidad en otro capítulo.

La vida de Chiodi en Santiago ofrece pocas noticias dignas de reseñarse, pues se reducía esencialmente al cumplimiento diario de sus obligaciones, en una monotonía sin anécdotas que, naturalmente, no aparece reflejada en modo alguno en las actas capitulares o en otros documentos de la catedral. Sólo en los casos de algún conflicto o problema recogen las actas de nuestras catedrales el incidente; pero no es éste el caso de Chiodi, que debió de ser un perfecto cumplidor de sus obligaciones. Sí queda, en cambio, el fruto de esos años de trabajo: su obra musical. Pero ésta la estudiaremos más adelante.

La primera noticia de la enfermedad que le llevaría a la muerte está recogida en el acta del día 6 de noviembre de 1783, por un motivo concreto: era costumbre, en la catedral de Santiago, que por todos los canónigos y por los beneficiados que tuviesen capa de coro, se cantase, por el coro y la capilla, cuando estuviesen en estado muy grave o próximos ya a la muerte, como parecía estar Chiodi, la antífona «O beate Iacobe», para implorar la protección del Apóstol sobre el moribundo. Ese día, pues, se suscitó en Cabildo la duda de si también a Chiodi, por hallarse gravemente enfermo, se le cantarían dicha antífona; se acordó «no haber lugar, respecto no es capa de coro»⁵⁴.

Chiodi debió de morir pocos días después, ya que el 12 de ese mes se trató en cabildo sobre los gastos de su entierro y funerales. Así está recogido en el acta correspondiente:

En este cabildo se ha visto memorial del músico don Félix Pérغامo, testamentario de don Bono Chiodi, maestro que ha sido de esta santa iglesia,

⁵² AC, vol. 57, f. 294. Cab. del 19 de octubre de 1771.

⁵³ «Se le concedió al maestro de capilla un año para ir y venir a su patria, al reino de Italia, contando desde el día que saliese de esta ciudad». (AC, vol. 58, f. 235v. Cab. del 26 de marzo de 1777).

⁵⁴ AC, vol. 60, f. 142. Cab. del 6 de noviembre de 1783.

pidiendo que para suvenir a los gastos de su entierro y funerales, se sirviese el Cabildo por un efecto de caridad darle la gratificación que fuese de su agrado. Y atendiendo el Cabildo al amor y fidelidad con que dicho maestro desempeñó su empleo y otros encargos que se han puesto a su cuidado, acordó se le den mil y doscientos reales de los efectos de donde gozó salario⁵⁵.

El hecho de que el Cabildo se hiciese cargo de los gastos es un gran testimonio de la estima de que gozó Chiodi en Santiago por parte de aquél. Ese mismo aprecio había hecho que las acusaciones que le dirigió el arzobispo Bocanegra quedasen en meras consideraciones particulares del prelado.

La labor de Chiodi en Santiago resulta realmente prodigiosa. Prueba de ello son, por una parte, la enorme cantidad de obras que nos ha dejado y, por otra, la esmerada tarea de formación y dirección que ejerció durante más de trece años.

Como todo maestro de capilla, Chiodi tenía que enseñar a los niños de coro, dirigir a los músicos de la catedral y componer la música para las diferentes solemnidades. Pero, además, parece ser que el Cabildo le encomendó otras funciones que, estrictamente, no eran propias de su cargo, como aparece reflejado en el acta que se acaba de transcribir. Es significativo, por ejemplo, que Chiodi recibiese personalmente, al menos durante algún tiempo, los memoriales de los músicos que solicitaban licencias para poder actuar fuera de la catedral, cuando lo normal en esos años era que pasasen previamente por manos del Cabildo⁵⁶.

Con respecto a su misión de educar y cuidar a los niños de coro, pocas cosas merecen ser reseñadas. Las actas capitulares apenas nos cuentan nada sobre este particular, debido seguramente a la falta de problemas que Chiodi tuvo en este punto. Lo único destacable, aunque no es un hecho excepcional en la vida de cualquier maestro de capilla, fue la petición que hizo al Cabildo en 1783, de que se le aumentase el salario a los niños de coro⁵⁷. Era costumbre entonces que todos esos muchachos tuviesen asignada una cantidad de dinero para su manutención, tanto en el caso de vivir con el maestro de capilla, como si lo hacían con sus padres. En el primer caso, el dinero lo recibía y administraba el maestro, y no era propiamente, considerado como

⁵⁵ AC, vol. 60, f. 144v. Cab. del 12 de noviembre de 1783.

⁵⁶ «Se acordó que los memoriales pidiendo licencia para salir a funciones la capilla de música, que no vengan por mano del maestro de capilla, sino que se entreguen al Sr. Deán por los mismos interesados que lo pidan» (AC, vol. 59, f. 170v. Cab. del 8 de agosto de 1780).

⁵⁷ AC, vol. 60, f. 84. Cab. del 25 de febrero de 1783.

un sueldo. En el otro caso, lo recibían directamente los niños por sí o por manos de sus padres, y sí era tenido como salario.

Chiodi comenzó a recibir ese dinero desde el principio de su actividad en la capilla de música, cuando todavía vivía el maestro Cifuentes, pues fue nombrado con plenitud de funciones desde el inicio de su magisterio. La cantidad que recibía por cada niño era mínima; así, por ejemplo, en el año 1774, el total no llegaba ni siquiera a los cinco mil cien reales por año⁵⁸, de todos modos, parece ser que era dinero suficiente para los gastos de manutención.

Más interesante resulta ser el estudio de la vida de la capilla de música durante estos años. Para ello es particularmente útil la consulta de los libros del depósito del archivo capitular de la catedral, pues a través de éstos se logra hacer una relación de todos los músicos pertenecientes a dicha capilla, al tiempo que nos hace conocer el salario que cobraba cada uno por año.

En 1775, por ejemplo, había un total de casi treinta músicos, entre instrumentistas y cantores, además de los niños de coro, que también cantaban en la capilla. La distribución era la siguiente:

— Tiples: Domingo Antonio Gómez, José Ferrari, Miguel Carnero y Felice Pérغامo.

— Contraltos: Francisco Romero, Francisco Martínez, Juan Brunelli y Carlo Mauro.

— Tenores: Sebastián Mercado, Andrés Fernández y Francisco López.

— Bajos: Pedro Theo y Pedro Rey.

— Violines: Bernardo Ferrer, Pedro Iturralde, Alejandro Palomino, Manuel Neira, Juan José Perrault, Cayetano Pichini y Santiago Leidecq.

— Violones: Baltasar Estévez y Pedro Estévez.

— Contrabajo: Marcos Martínez.

— Oboes: Perrault y Pascual Canchiani.

— Trompas: Gaspar Servida y José Servida.

— Organistas: Antonio Bueno y Francisco Sabatán.

También aparece citado el nombre del músico José Espada, pero no se hace referencia al oficio que tenía en ese año. Asimismo, Bernardo Ferrer, además de violinista, tocaba el clarín, instrumento que para entonces resultaba ya anticuado y que, de hecho, estaba en trance de desaparecer⁵⁹.

Todos estos músicos eran verdaderos profesionales, dedicados plenamente a los ensayos y funciones de la catedral, lo cual, sin duda, contribuyó a aumen-

⁵⁸ Libros del Depósito (1768-1775). Archivo capitular, Leg. 598.

Chiodi comenzó a firmar el recibo del dinero que se le asignaba a los niños de coro a partir del día 2 de enero de 1771. Cifuentes murió en septiembre de ese mismo año.

⁵⁹ *Ibid.*

tar considerablemente el prestigio de esta capilla de música. Se puede decir que, en los años de magisterio de Chiodi, Santiago contaba con la mejor capilla de música que nunca había tenido y, ciertamente, con una de las más nutridas de toda España.

Pero no sólo es destacable por la cantidad de los integrantes, sino también por la calidad de esos músicos. No hay que olvidar que gran parte de ellos habían sido niños de coro y, por lo tanto, fueron educados musicalmente por el maestro Cifuentes, y aun por el mismo Chiodi. Otros procedían de otras ciudades de España y habían sido admitidos en la catedral precisamente por sus méritos⁶⁰.

Una de las cosas que más llama la atención en estas listas de músicos de la catedral de Santiago por esta época es la gran cantidad de nombres italianos que nos encontramos en la capilla. Ya se han citado algunos: Ferrari, Pérgamo, Brunelli, Pichini, Canchiani y Mauro. Pero, durante los casi catorce años de magisterio de Chiodi, formaron parte de la misma varios más: Luciani, Peroli, etc. Y no sólo los italianos, sino también algunos franceses, como Perrault y Leidecq, aunque el número de los primeros destacó siempre considerablemente con respecto al de los franceses.

Este es un fenómeno de gran importancia y que habrá de tener enormes repercusiones en el ambiente musical de la época de Chiodi. De ese italianismo nos ocuparemos más adelante.

Buono Chiodi, compositor

La actividad de Chiodi como compositor comenzó ya antes de venir a Santiago, cuando todavía era, posiblemente, un joven maestro de capilla en Bér-gamo. Una de sus obras más tempranas que se conserva en los archivos de la catedral de Santiago es un «Credo a concerto a 4», que data del año 1750⁶¹; aun así, no hay que descartar la posibilidad de que otras obras hayan sido compuestas antes de esa fecha.

Lo que sí puede darse por seguro es que ya en Italia, el maestro Chiodi gozaba de gran prestigio. Testimonio de ello es el texto que aparece en la portada de uno de sus misereres:

Miserere del célebre abate D. Buono Chiodi, maestro insigne di musica⁶². 1766.

⁶⁰ José LÓPEZ-CALO, «La música en Galicia», *Galicia Eterna*, vol. 4, Barcelona 1981, pp. 876-931. V. en particular las pp. 896-99.

⁶¹ J. LÓPEZ-CALO: *Catálogo*, p. 86, núm. 359.

⁶² *Ibid.*, p. 91, núm. 423.

Ya en Santiago, su producción fue verdaderamente asombrosa: más de quinientas obras en sólo catorce años. A esto hay que añadir que, en su gran mayoría, se trata de composiciones a cuatro, cinco, ocho y también a nueve voces, y todas ellas con algún tipo de orquestación. A los instrumentos habituales en las orquestas catedralicias españolas de su tiempo (violines, trompas, oboes, violones y órgano), Chiodi añadió en algunas ocasiones el uso de la viola, del contrabajo e incluso de alguna flauta⁶³. Tampoco faltan en sus obras bellísimas arias y solos que, sin duda, fueron soberbiamente interpretados por el tiple José Ferrari y el contralto Juan Brunelli⁶⁴.

Estas composiciones, catalogadas y comentadas por el padre López-Caló y conservadas todas ellas en los archivos de la catedral, pueden resumirse del siguiente modo:

Misas

- Seis misas solemnes, todas ellas a ocho voces con orquesta.
- Ocho misas más (completas), también a ocho voces con orquesta.
- Partes sueltas de la misa (Kyries, Glorias, Credos, etc) que suman un total de veintinueve composiciones, generalmente a cuatro u ocho voces.
- Tres partes de misas de difuntos (dos introitos y un ofertorio).
- Secuencias: cinco «Dies irae», un «Lauda Sion Salvatorem», seis «Stabat Mater» y un «Victimae paschali laudes».

Salmos

- Cinco «Beatus vir».
- Ocho «Confitebor tibi, Domine».
- Dieciocho «Dixit Dominus», algunos de ellos de fecha muy temprana (1754, 1756,...).
- Ocho «Laudate pueri Dominum».
- Doce Miserere, completos y dos más incompletos.
- Otros grupos de salmos por Horas completas, compuestos como un «unum»: «Tercia solemne» a ocho voces, «Nona per l'Assencione» a ocho voces, «Salmos de Vísperas» a ocho voces y «Completas solemnes» a ocho voces.
- Siete «Magnificat», en su mayoría a ocho voces, y dos más que se duda sean de él o de Rodrigo.

⁶³ *Ibid.*, V. por ejemplo, la secuencia «Dies irae» a 4 v., en Fa, p. 86, núm. 366.

⁶⁴ *Ibid.*, Villancico de Reyes, p. 113, núm. 674; y villancico del Corpus, p. 116, núm. 719.

- Cinco «Domine, ad adiuvandum me festina» a dos y cuatro voces.

Motetes

— Forman un total de veintisiete composiciones que hacen referencia a diversas festividades (Transfiguración, Asunción, San José, etc.), casi todos a ocho voces y con orquesta.

Lamentaciones

- Seis composiciones, tres de ellas a ocho voces.

Tantum ergo

- Dos «Pange lingua» a cinco o seis voces.
- Quince «Tantum ergo».
- Un «Genitori» con un solo de bajo y cuatro voces.

Miscelánea en latín

- Tres «Letaniae», una de ellas incompleta.
- Dos «Ave maris stella».
- Dos «Regina coeli» a cuatro voces.
- Una «Salve Regina» a dos voces.
- Siete composiciones más en latín (*Te Deum, Veni Creator...*)

Villancicos

- De Navidad: catorce de Vísperas, ciento ocho de Maitines, catorce de Calenda, treinta de Reyes y tres más sin connotación específica.
- Del Corpus: ciento dieciseis.
- A la Virgen: veintidós, dedicados particularmente a la Inmaculada.
- Al Apóstol Santiago: diecisiete. Uno para la entrada del Arzobispo Bocanegra en Santiago.

Obras incompletas y papeles sueltos

- Van desde simples motetes a complejas óperas y oratorios, que constituyen en conjunto cuatro legajos de obras. Se conservan todos en los archivos de la catedral de Santiago.

El padre López-Caló incluye además en su Catálogo⁶⁵ algunas obras que se atribuyen a Chiodi, de las que se prescinde en la relación anterior.

La magnitud del trabajo colosal de Buono Chiodi queda resatado todavía más por otro hecho: no sólo se limitaba a la simple composición de la música, sino que él mismo copiaba la mayor parte de las particellas, tanto las de los cantores como las de los instrumentistas⁶⁶. Incluso en algunas obras a muchas voces y con orquesta hacía personalmente los duplicados de las particellas, cuando necesitaba más de una por cada voz o instrumento.

Con Chiodi el italianismo barroco llegó a su apogeo en Santiago, después de haber vivido días verdaderamente gloriosos. Por supuesto, este fenómeno no era exclusivo de la catedral de Santiago. Por el contrario, es la culminación de todo un proceso que ya aparece documentado desde fines del siglo XVI en varias catedrales españolas. De todos modos, en Santiago adquirió unas dimensiones muy superiores a las de cualquier otra ciudad de España. Por otra parte, para el estudio presente interesa sobre todo Santiago, por lo que a él nos vamos a ceñir, con simples alusiones a otras catedrales y ciudades que tenían alguna relación con la ciudad del Apóstol y con su catedral.

La primera noticia que se tiene sobre la presencia de un músico italiano en Santiago es la de Pedro Cerone, natural de Bérgamo, que en 1592 emprendió un viaje de peregrinación al sepulcro del Apóstol Santiago. Por confesión propia, sabemos que este músico, además de esa finalidad primaria de la peregrinación, tenía también en mente conocer a los grandes compositores españoles y el ambiente musical de España⁶⁷. Estuvo en Santiago los días, o semanas, en torno a la fiesta del Apóstol (25 de julio) del Año Santo de 1593⁶⁸.

En el siglo XVII continuó el mismo fenómeno, ligado todavía al peregrinaje a la tumba de Santiago⁶⁹. En concreto, sabemos que en 1610 fue recibido como músico de la catedral el violinista veneciano Gabriel Agatea; entre sus obligaciones estaba la de enseñar a cuatro músicos a tañer las vihuelas de arco⁷⁰.

Esta presencia de italianos en la catedral de Santiago debió de seguir a lo

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 83ss.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁷ Ramón BASELGA ESTEVE, *Pedro Cerone de Bérgamo. Estudio biobibliográfico*, en «Tesoro Sacro Musical», 54. 1971, p. 8ss. V. en particular pp. 41-47.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁹ J. LÓPEZ-CALÓ, «Música e musicisti italiani in Santiago di Compostela (Spagna)», en *Memoria e contributi alla musica de Medioevo all'Età Moderna offerti a Federico Ghisi*, Bologna 1971, pp. 355-66.

⁷⁰ J. LÓPEZ-CALÓ, *La música en Galicia*, p. 898.

largo de todo el siglo XVII, pues llegaron a constituir una verdadera escuela nacional. No obstante, hay que advertir que más que a «músicos italianos», en toda la extensión geográfica del término, habría que referirse propiamente a «italianos del norte», y precisamente de las regiones de Lombardía, el Bergamasco, etc., pues sabemos que el primero o los primeros que se instalaron aquí invitaron luego a otros compatriotas suyos, movidos, seguramente, por los altos sueldos que pagaba la catedral de Santiago a sus músicos⁷¹.

El hecho fue que en la segunda mitad del siglo XVIII la colonia de músicos italianos en Santiago era muy numerosa. Y aun debe añadirse que gozaba de gran estimación. Tal era ésta que el Cabildo se fió de los informes dados por algunos de esos músicos respecto a la valía de Chiodi, en vista de lo cual, sin más diligencia, tomó la nada común determinación de llamarle como maestro de capilla.

Debe tenerse en cuenta, finalmente, que con Chiodi aumentó de nuevo la presencia de italianos en Santiago, no sólo por él mismo, sino porque trajo consigo a dos niños (probablemente ya mayorcitos) que, según los datos del archivo, se quedaron definitivamente en la catedral. Son, como queda ya dicho, el tiple Felice Pérغامo y el contralto Carlo Mauro⁷².

Por supuesto, es bien sabido que el italianismo musical no fue un hecho aislado en Santiago. También en otras catedrales españolas se encuentran por esta época músicos italianos, si bien no en número tan elevado como el de la ciudad compostelana.

Así, por ejemplo, la capilla real de Madrid, con la presencia tan importante de músicos italianos, fue una fuente inagotable de extrajeros para las capillas españolas, sobre todo después del matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio, y más todavía desde que, en aquel memorable verano de 1737, llegó Farinelli a Madrid, quedando convertido, de la noche a la mañana, en el árbitro de la voluntad real, lo que supuso además el inicio de una verdadera edad de oro de la música italiana en España.

Una muestra de este fenómeno es la presencia del músico italiano Pablo Pereti en la vecina catedral de Lugo, quien, posiblemente fue el iniciador del italianismo musical en dicha ciudad⁷³.

Volviendo a la música de Chiodi, hay que decir que tuvo una extraordina-

⁷¹ J. LÓPEZ-CALO: *Musica e musicisti...*, p. 359.

⁷² Libros del Depósito (1768-1775). Archivo Capitular, Leg. 598. v. en particular el año 1770.

⁷³ «Asimismo se acordó que los dos violinistas asistan a perfeccionarse en dichos instrumentos a la enseñanza de Pablo el Italiano y que a éste se le asista con dos reales cada día por su trabajo, durante el tiempo que los enseñare, con la obligación de que haya de asistir los días de Pascua en la Iglesia y que se le compren dos violines para dichos muchachos». «Se acordó que de hoy en adelante se le den a Pablo Pereti, violinista, tres reales de vellón en cada un día

ria facilidad para componer, pues de otro modo no se comprende tal número de obras en tan poco tiempo. A ello contribuyeron indudablemente dos factores: su fecunda inspiración y su habilidad compositiva. En unos apuntes de notas para una misa, en las que fue poniendo por escrito temas musicales e ideas, escribió: «y otros infinitos que por enfado no los escribo, porque nunca acabaría»⁷⁴. Esta es la mejor prueba de su excepcional inspiración artística.

Con todo, otros músicos de la misma época, italianos o no, poseyeron también una capacidad de producción musical que hoy nos parece difícil de comprender. Sin ir más lejos, el sucesor de Chiodi, Melchor López, fue asimismo un compositor extraordinariamente fecundo; con la doble particularidad de que también él, como Chiodi, copiaba muchas de las particellas del coro y de la orquesta, pero, al contrario del maestro italiano, tenía una caligrafía bellísima y muy cuidada.

En cierto sentido, esa enorme productividad de Chiodi se explica, en parte, por el tipo más usado en su tiempo y que es el que utilizaba generalmente, tan alejado del contrapunto imitativo de épocas anteriores: las melodías fáciles, con no pocas «fórmulas estereotipadas» que se repiten una y otra vez, los pasajes corales en acordes verticales, homorrítmicos, todo lo cual facilitaba, como es claro, la escritura rápida de muchas páginas de música.

Pero sería dar una impresión errónea si de todo ello se quisiera hacer deducir que Chiodi fue un compositor facilitón o de poco valor. Por el contrario, incluso en los pasajes de construcción más sencilla, supo obtener magníficos efectos sonoros y expresivos. Véase, por ejemplo, el comienzo de la «Lamentación primera del Miércoles Santo»⁷⁵ (1774), (ejemplo 1). Sabe también utilizar el contrapunto imitativo; así la continuación de la misma lamentación (ejemplo 2).

Y todo esto no sólo en las composiciones en latín, que, como era costumbre en su época, solían ser más trabajadas, sino que también aparece en las composiciones en castellano. Puede tomarse como ejemplo este fragmento del villancico de Navidad «Como el Niño es mercader»⁷⁶ (ejemplo 3).

por razón de salario, con la obligación de enseñar los niños de coro, y de asistir a las funciones de la iglesia, y de tocar el violón, y enseñarle después a los niños que quisieran aprender; y desde primero de mayo en adelante se le quite al racionero bajón lo que se le daba por razón de tocar el violón» (AC de la catedral de Lugo, vol. 14, ff. 345v. y 361v. Cab. del 14 de octubre de 1730 y 7 de abril de 1731).

⁷⁴ J. LÓPEZ-CALO; *Catálogo*, p. 86.

⁷⁵ *Ibid.* p. 98, núm. 493.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 109, núm. 633.

Ej. 1. Lamentación 1ª del Miércoles Santo 1774 C-411

The image shows a page from a musical score, likely for a vocal and instrumental ensemble. The title at the top is "Lamentatio" by Giuseppe Verdi. The tempo is marked "Adagio". The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is arranged in systems, with vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass). The lyrics are in Latin: "Incipit lamentatio, incipit lamentatio". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The page number "1" is visible at the top right.

Ej. 2. Ibrid C. 12-21

- 2 -

Handwritten musical score for "Ej. 2. Ibrid C. 12-21" by María Pilar Alén. The score is written on ten staves. The first two staves are instrumental, with the first staff marked "cresc." and both featuring dense, rapid sixteenth-note passages. The remaining eight staves are vocal, with lyrics in Spanish: "re-mi-ae, Je-re-mi-ae, Je-re-mi-ae Prophe-tae". The lyrics are repeated across the staves. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures (one sharp), time signatures, and dynamic markings like "cresc." and "f". The score concludes with a wavy line on the final staff.

Violin I *Allegro*

Violin II

1^o coro

Soprano

Alto

Basso

A

leph.

A

leph.

Ej. 3. «Como el Vino es mercader» C-26-29

Violin I

Violin II

Oboe

Trombones (en do)

A

leph.

Soprano: pero cuando las pre-go-na, las pre-go-na, las pre-go-na, las pre-go-na,
 Contralto: pero cuando las pre-go-na,
 Tenor: pero cuando las pre-go-na, las pre-go-na,
 Arcomp:

Lo mismo cabe decir de las melodías, tanto de las que están en latín como las de los mismos villancicos. Véase la «tonada» a los Reyes Magos, titulada «Apacible el viento de un amor fino»⁷⁷ (ejemplo 4).

Pero, puesto que la acusación de Bocanegra se refería precisamente a la música de la Semana Santa de 1778, será conveniente estudiarla más de propósito. Y, a fin de enmarcar debidamente el hecho en su significado histórico completo, expondremos antes lo que podría ser llamado historia externa de tal acusación.

III. Desarrollo de los hechos

El acta capitular correspondiente al día 27 de abril de 1778 recoge el siguiente acuerdo:

En este cabildo se vio carta de Su Ilustrísima manifestando se prevenga al maestro de capilla reforme la música del coro de la santa Iglesia; y el Cabildo resolvió se responda la ausencia de dicho maestro de capilla y que, luego que se restituya a esta Iglesia, se le prevendrá, y que en el mismo ánimo estaba el Cabildo⁷⁸.

Por fortuna se conserva el texto íntegro de la carta que motivó esa resolución capitular, el cual nos permite estudiar con más profundidad este inci-

⁷⁷ *Ibid.*, p. 113, núm. 682.

⁷⁸ AC, vol. 59, f. 16v. Cab. del 27 de abril de 1778.

Ej. 4. «Apacible el viento» Tomada de los Santolares

The musical score is for a piece titled «Apacible el viento» (Gentle the wind), taken from the Santolares. It is written for four parts: Violin I, Violin II, Tenor soloist, and Accompaniment. The tempo is marked *Andante*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Violin I part begins with a *p* (piano) dynamic. The Tenor soloist part has lyrics in Spanish. The Accompaniment part is in the bass clef.

Violin I

Violin II

Tenore solista

de la es-tre-lla qui-a-dos es-tre-lla qui-

acompañ.

a-dos los Re-yes po-nen

dente de la vida de Buono Chiodi, y aun de la trayectoria del italianismo musical en España. El prelado había dirigido la siguiente carta al Cabildo:

Ilustrísimo señor: Al ver los cantos de V.S.I. para el culto de Dios y el sumo celo con que lo promueve, sin perdonar medio alguno de cuantos puedan conducir a este santo fin, tengo la satisfacción de hacer a S.I. presente un reparo bien sustancial y que podrá ser muy oportuno para el logro de sus intenciones.

Desde que empecé a asistir a las funciones sagradas de esta nuestra santa

iglesia, admiré una cosa y compadecí otra. Admiré el esmero imponderable de V.S.I. en mantener a toda costa un coro de música tan excelente que puede competir, no sólo con los de la más famosa catedral sino con los de la misma Capilla Real. Pero de esto mismo se me originó una gran compasión, pues advertí al oírlos que lo que cantan no es lo que corresponde a la seriedad de los Oficios Divinos y mucho menos en una iglesia de tanto nombre como la nuestra. La música que se les pone no es propia del templo, sino de un teatro de comedias: porque todo su aire es profano, y rara vez se oye un golpe que mueva a devoción. Esta es la que únicamente se debe procurar en aquel sitio, cuyos primeros asistentes son Dios y sus ángeles, de cuya compañía nos distraemos insensiblemente, si los ecos sonoros que percibe el oído nos acuerdan y representan objetos muy distantes del Santuario. Confieso que por este motivo ha sido mucha mi mortificación, particularmente en estos días santísimos y sacratísimos en que se hace a los católicos una tierna memoria de la Pasión de Nuestro Redentor. El maestro de capilla no dudo será tan bueno en su habilidad como lo es en el nombre, pero, o por no dárselo el genio, o por no haberse criado en esta especie de composiciones sagradas, yo veo que le falta para ellas el acierto y el gusto. Ya que se halla en Italia, podría hacer V.S.I. se detuviese por allí (aunque fuera con la carga de alguna pensión), o a lo menos no negarle su retiro en caso de que lo pretenda con algún pretexto y elegir en su lugar algún sujeto del país, que hiciese las composiciones más propias para el culto de Dios. En España hay grandes habilidades y, sino desagrada a V.S.I. este proyecto, tendrá mucho en que escoger. Cualquiera que se elija será mejor que el que logramos de presente, y para poseer así su renta como sus honores, debe tener, por razón de patricio, mucho mayor derecho que un extranjero. Si V.S.I. no se conforma con este dictamen, yo no formaré duelo alguno por este motivo, pero siempre esperaré de su gran religiosidad, dispondrá las cosas de suerte que en lo sucesivo no tenga yo más que sentir, oyendo composiciones que ciertamente son impropias del Divino Culto, tan pretendido y solicitado por el gran celo de V.S.I.

A quien repito el cordial afecto con que deseo contribuir a sus obsequios, y que Nuestro Señor guarde a V.S.I. los muchos años que le ruego. Santiago, abril, 22 de 1778⁷⁹.

Las graves acusaciones que el arzobispo Bocanegra hizo contra la música de Chiodi, expresadas de un modo claro y fuerte, aunque respetuoso y delicado, llevan a plantear esencialmente dos preguntas que, en realidad, constituyen una única cuestión: ¿se trata de una simple apreciación personal del arzobispo o, por el contrario, la música de Chiodi no era verdaderamente apropiada para esa ocasión? La respuesta no puede ser categórica, pero sí se pueden hacer diversas hipótesis. Para ello es importante, sin embargo, tener en cuenta la contestación que el Cabildo dio al prelado:

⁷⁹ Cartas de Bocanegra. Leg. 364. Santiago, 22 de abril de 1778.

Ilustrísimo señor: Sobre los justos sentimientos que V.S.I. nos manifiesta en carta de 22 del presente ha causado a V.I. la música que ha oído cantar en las funciones de Semana Santa, a que se sirvió concurrir, por impropia y nada correspondiente a la seriedad del día, son los mismos que teníamos pensado dar a entender al regreso de nuestro maestro de capilla para la reformatión o nueva composición de la que sucesivamente se cantare en esta santa iglesia, arreglada y conforme a los tiempos, a la veneración de la Casa de Dios, y a la grandeza de este Apostólico templo. Luego que se verifique aquél haremos presente al maestro la carta de V.I. y acompañaremos al mismo tiempo las nuestras, con que esperamos logrará V.S.I. la satisfacción que su pastoral celo desea, y nosotros el gozo de oír aplaudir un maestro que, por bueno, hemos escogido entre los muchos de que se nos ha dado noticia; sin que la circunstancia de extranjero le pudiese excluir del mérito que le hizo acreedor del magisterio de esta santa iglesia, al modo que los Reyes para sus capillas reales, y otras catedrales para las suyas, donde se celebran las mismas funciones, los hacen venir igualmente de fuera de España por el particular gusto y primor de que Dios los ha dotado en su profesión, con ventaja a los nacionales, como V.S.I. no lo ignora, y lo halla por experiencia, lo mismo que reconocerá V.I. en nuestro inalterable y rendido afecto con que nos ofrecemos a la obediencia de V.I. y rogamos al Señor guarde su vida muchos años⁸⁰.

Esta carta nos da luz suficiente para poder hacer varias afirmaciones, respaldadas por los hechos que ocurrieron posteriormente.

Por una parte, el Cabildo mostró aquí su total conformidad con la apreciación del arzobispo, manteniendo además el mismo tono de claridad y delicadeza con que el prelado se había dirigido a él. Pero este modo de responder parece ser que sólo fue un mero trato de cortesía. Los hechos, al menos los que hasta ahora se conocen, no se desarrollaron tal como esperaba Bocanegra.

Lo que en realidad sucedió fue que el prestigio de que Chiodi ya gozaba quedó nuevamente resaltado. La simple lectura de esta carta es suficiente para darse cuenta del aprecio de que disfrutaba el maestro Chiodi por parte del Cabildo, que en esta respuesta al prelado, prodiga abundantes elogios sobre su labor.

El otro hecho importante es que, aun dando por supuesto que el Cabildo haya hecho llegar a Chiodi la protesta de Bocanegra, su actividad no disminuyó en absoluto y ni siquiera parece que cambiase sustancialmente, continuando con el mismo modo de componer de años anteriores.

Teniendo presentes estos dos hechos como punto de referencia, podemos pasar ya al campo de las hipótesis acerca del motivo, o los motivos, que llevaron al arzobispo a obrar de este modo.

⁸⁰ Minuta de la respuesta del Cabildo a Bocanegra. Archivo Capitular, Leg. 364. Santiago, 27 de abril de 1778.

En primer lugar, es posible que el prelado tuviera en su mente el introducir a otro músico, y precisamente a un músico español, en la dirección de la capilla de la catedral. Esta intención se deduce de la lectura de la citada carta de protesta, pero no hay ningún otro dato ulterior que la avale, por lo que seguramente habrá que dejarla a un lado de momento.

En segundo lugar, es más probable que la actitud de Bocanegra esté en relación con su mismo modo de pensar. Esta hipótesis, por lo tanto, se aproxima, seguramente, a la raíz de los hechos, si no es ya ella misma el origen, por lo que vamos a detenernos en este punto.

El gran celo apostólico del prelado, del que ya se ha hablado, así como sus desvelos por mantener íntegra la fe de la Iglesia en una época de grandes novedades, serían motivos más que suficientes para manifestar, también en el mundo de la música, su oposición hacia cualquier tipo de composición que pudiese resultar menos tradicional y devota para la solemnidad de los cultos de la catedral. Ya desde años anteriores, incluso antes de venir a Santiago, Bocanegra mostró su descontento con las nuevas tendencias musicales:

Aun las músicas de este infeliz tiempo ¿qué son sino unos lazos los más apropiados para corromper las almas, no habiendo en ellas más incentivos de este maldito vicio, por sus quiebro, por sus halagos, por sus sainetes, por sus modulaciones, por sus ademanes, por sus atractivos, capaces de tentar y causar la corrupción aun en el alma más virtuosa y honesta?⁸¹

Hay que tener en cuenta, además, que el modo de pensar de Bocanegra no es un caso aislado en su época: en el ambiente eclesiástico general de ese momento, y especialmente entre muchos de los prelados españoles, se tendía a un acentuado rigorismo, que abarcaba todos los campos de la cultura y de la religión, presentándose incluso en algunos casos con ciertos ribetes jansenistas. Resulta fácil suponer que el arzobispo Bocanegra sufrió de alguna manera esta influencia en su pensamiento⁸². Incluso López Ferreiro nos dice que Bocanegra recomendaba la lectura frecuente y la meditación de la *Instruction Pastorale sur les sources de l'incrédulité* del arzobispo de Lyon Mr. Montazet, en donde se exponen los motivos de la incredulidad de la fe y de las causas de la incredulidad moderna con matices jansenistas⁸³.

⁸¹ *Sermones*, Tomo I. 2ª ed. Madrid 1773, p. 144.

⁸² Joël SAUGNIEUX, *Un prélat e'clairé: D. Antonio Távira y Almazán (1737-1807). Contribution a l'étude du jansénisme espagnol*. France-Ibérie Recherche. Université de Toulouse, 1970, p. 53. De hecho en este estudio aparece citado Bocanegra desde este punto de vista, junto a Pedro Antonio Sánchez, Antonio Sánchez Valverde, Climent, Bertrán y Nicolás Gallo.

⁸³ A. LÓPEZ FERREIRO, *op. cit.*, p. 15. De intento omitimos la referencia a la postura de Feijóo en este tema, por demasiado conocida.

De todas formas, se impone estudiar la música de Chiodi que Bocanegra oyó en la catedral ese año 1778 y aun en los anteriores, para poder juzgar todo este asunto con mayor ecuanimidad.

IV. La música de Chiodi para Semana Santa

Dos eran por entonces los géneros típicos de la Semana Santa: las lamentaciones y los misereres.

Con respecto a las lamentaciones hay que decir que, hacia 1650, comenzó por doquier la costumbre de hacer grandes melodías solísticas, correspondiéndose con el pleno apogeo del Barroco en España.

También en Santiago. El primer gran compositor barroco compostelano de quien poseemos una cantidad considerable de música, José de Vaquedano, fue un eximio compositor de lamentaciones⁴⁴.

En los tiempos de Chiodi había en España una práctica perfectamente establecida: la de alternar algunas lamentaciones corales a ocho voces o más, con otras de tipo solístico. Y él siguió esa tradición. La simple enumeración de las obras suyas que se conservan (López-Calo, *Catálogo*, núms. 493 al 498) es suficiente para aclarar este tema.

En cuanto a los misereres, ellos significaban la culminación de aquellas solemnes y muy largas celebraciones que se solían hacer en las grandes catedrales durante el señalado e importante Triduo Sacro. Por eso los maestros de capilla ponían todo su saber y entender en su composición. En la época de Chiodi llegaron a hacerse larguísimos y de una complejidad exorbitante. La descripción que de ellos hace el padre Eximeno refleja, mejor que ninguna consideración, lo que eran y significaban esos misereres:

En un triduo tan pesado, después de tres horas de maitines y de habernos por otra hora cacareando las Lamentaciones sale el señor maestro de capilla a representar su Miserere con convite de damas y caballeros, de aficionados y aficionadas, como si Jesucristo no hubiera muerto en la cruz sino para que el señor maestro de capilla luciera sus habilidades; y sin considerar que aún no hemos refrescado, mientras él, como primer galán, se está en pie aventando las moscas con un papel en la mano, nos tiene a nosotros

El mejor estudio sobre este tema es el de Antonio MARTÍN MORENO, *El Padre Feijóo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense 1976.

⁴⁴ V. Carlos VILLANUEVA, *Las Lamentaciones de Semana Santa de Fray José de Vaquedano (1642-1711), maestro de capilla de la catedral de Santiago*, en «Compostellanum», 1978, pp. 247-280. V. también J. LÓPEZ-CALO, *Historia de la Música Española. Siglo XVII*. 3, Alianza Musical. Madrid 1983, pp. 108-13.

de rodillas una hora (y Dios nos libre del Sr. Porro, que nos tendría tres). Y esto, ¿para qué? Para que después se diga por la ciudad: ¡Qué Miserere tan alegre! Aquel pasacalle de flautas y violines, ¡qué gracioso! [...] Sería música muchos más grata a los oídos de Dios, que mientras los canónigos dijéramos el Miserere devotamente y con la debida pausa, los músicos y capellanes, los sacristanes y mozos de coro se dieran una disciplina⁸⁵.

En ese contexto, pues, debe enmarcarse la música de Chiodi para la Semana Santa.

Poco hay que decir de las lamentaciones corales de Chiodi. Se trata, por lo general, de obras homorítmicas, en acordes verticales, con algunos pasajes contrapuntísticos, e incluso con alguna alternancia de solistas y coro. No es de creer que los ataques de Bocanegra se dirigiesen a ese tipo de lamentaciones, que, con su gran sonoridad, y hasta por el tipo de ritmos que usaban, parecen bien adaptadas a las celebraciones litúrgicas, incluso de la Semana Santa.

Muy distinto es el caso de las lamentaciones solísticas. En ellas Chiodi dio rienda suelta a su vena melódica, típicamente italiana. Pero una vena italiana imbuida, desde luego, del más puro estilo operístico de aquella época. Un solo ejemplo vale más que cualquier explicación: la lamentación «Et egresus est» de 1771 es para tiple y alto, dos violines, dos oboes, dos trompas y acompañamiento; de éste hay varias particellas —evidentemente cada una para un instrumento—, una de las cuales es para «cémbalo». Se conserva la partitura y las particellas completas —las de los violines están duplicadas—, todo autógrafo de Chiodi; es de notar que en la partitura pone el mismo Chiodi los nombres de los dos cantores para quienes concibió esta lamentación: «Felice» y «Carlo», es decir, Félix Pérzamo y Carlos Mauro; y en las portadas de las respectivas particellas pone «tiple obligato» y «alto obligato»⁸⁶. Véase al comienzo de esta interesantísima partitura (ejemplo 5).

Según la tradición, la música del texto de la lamentación era menos ornado que las letras del alefato. Pero también en él introducía vocalización. Véase el comienzo de la misma en el ejemplo 6.

Evidentemente, nos encontramos ante una música de carácter totalmente virtuoso, bien ajeno al espíritu de la liturgia. Y en esto tenían razón quienes, como Bocanegra, pensaban —el primero de todos Feijóo— que esa música era más apropiada para un escenario de ópera que para la iglesia.

Eso es verdad. Pero no lo es menos que en esto Chiodi no era una excep-

⁸⁵ A. EXIMENO, *Don Lazariolo Vizcardi*, parte 3ª, cap. 9º, vol. I, p. 309 de la ed. de F.A. Barbieri. Madrid 1872.

⁸⁶ J. LÓPEZ-CALO, *Catálogo*, p. 98, núm. 495.

Ej. 5. Lamentación 2ª per il Mercodi Santo. 1771 C-20-39

This musical score is for a piece titled "Lamentación 2ª per il Mercodi Santo" (Example 5). It is a setting of a lament for Good Friday, composed in 1771 (C-20-39). The score is written for a chamber ensemble consisting of Violin I, Violin II, Trompa (Trumpet), Tiple (Treble Clef), Alto (Alto), and Bajo (Bass). The music is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system begins with a measure marked with a circled "20". It includes staves for Violin I, Violin II, Trompa, Tiple, Alto, and Bajo. The Tiple and Alto parts have vocal lines with lyrics "Va" and "u". The second system begins with a measure marked with a circled "23". It continues the musical themes established in the first system, with the Tiple and Alto parts continuing their vocal lines. The score concludes with a double bar line.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two systems of music, each with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first system is marked with a circled "27" and the second with a circled "32".

System 1 (Measures 27-31):

- Staff 1 (Soprano):** Contains the vocal melody. Measures 27-31 show a series of eighth and sixteenth notes, ending with a half note.
- Staff 2 (Alto):** Contains a vocal line with many beamed sixteenth notes, suggesting a fast or ornate part.
- Staff 3 (Tenor):** Contains a vocal line with rests in measures 27-28, followed by notes in measures 29-31.
- Staff 4 (Bass):** Contains a vocal line with notes and rests, ending with a half note.
- Staff 5 (Piano):** Contains the piano accompaniment, featuring a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line.

System 2 (Measures 32-36):

- Staff 1 (Soprano):** Continues the vocal melody with eighth and sixteenth notes.
- Staff 2 (Alto):** Continues the fast, beamed sixteenth-note vocal line.
- Staff 3 (Tenor):** Continues the vocal line with notes and rests.
- Staff 4 (Bass):** Continues the vocal line with notes and rests.
- Staff 5 (Piano):** Continues the piano accompaniment with a consistent eighth-note pattern.

The score is written on five staves per system. The first four staves are for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the fifth is for the piano accompaniment. The music is in a key of B-flat major (one flat) and 2/4 time. The first system is marked with a circled "27" and the second with a circled "32".



Ej. 6. Lamentación 2ª per il Mercodi Santo 1771 C-38-34



ción: todos los maestros de su época componían exactamente con el mismo estilo. Quizá sin la inspiración de Chiodi, y quizá con mayores exageraciones todavía en cuanto a artificios melódicos, pero exactamente con el mismo estilo.

En este sentido no se comprende bien la acusación de Bocanegra al maestro italiano ni la solución que propone. Y menos se comprende si se piensa que el sucesor de Chiodi, Melchor López, escribió lamentaciones y otras melodías no menos ornadas, si bien, naturalmente, en otro estilo bien diverso, el Clasicismo; pero un clasicismo que, aun debiendo mucho a Haydn — Melchor López compuso nada menos que una lamentación sobre el «Stabat Mater» de Haydn⁸⁷ — era también profundamente italiano⁸⁸.

Aun menos se comprende este ataque del arzobispo si se piensa que, a juzgar por la música que se conserva suya, Chiodi no cambió sustancialmente su manera de componer después del incidente de 1778. La lamentación que compuso justamente el año siguiente, para alto solo, dos violines, viola, flauta obligada, dos trompas y acompañamiento (violón), es la mejor prueba (ejemplo 7); en especial, la flauta obligada tiene pasajes de gran virtuosismo⁸⁹ (ejemplo 8).

Por lo que se refiere a los *Miserere* hay que decir que Chiodi no fue una excepción en cuanto a la tendencia generalizada en su época de hacer larguísimas composiciones, que resaltaban más las celebraciones del Triduo Sacro. Pero hay que advertir que la costumbre de alargar excesivamente estas obras la adquirió Chiodi tras su llegada a Santiago. En efecto, los misereres compuestos antes de 1770 son todos a cuatro voces y tienen menor complejidad. Los que compuso en años sucesivos, ya en España, son todos a ocho voces y de mucha mayor duración. Baste decir que en la portada de uno de ellos —justamente el que compuso un año después del incidente con Bocanegra— se lee la siguiente nota, de letra de Melchor López: «Es largo, pues dura cerca de 3 cuartos de hora»⁹⁰. Es un ejemplo claro de cómo los misereres fueron creciendo en importancia hacia finales del siglo XVIII y aun a comienzos del XIX.

Pero también en el caso de los *Miserere* nos encontramos con el mismo fenómeno de las lamentaciones: tampoco parece que en ellos haya cambiado Chiodi nada tras la intervención del arzobispo. Porque ese miserere que com-

⁸⁷ *Ibid.*, p. 114, núm. 943.

⁸⁸ Melchor López tiene una importante colección de arias italianas. V. J. LÓPEZ-CALO, *Catálogo*, p. 180.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 98, núm. 496.

⁹⁰ J. LÓPEZ-CALO, *Catálogo*, p. 91, núm. 427.

Ej. 7. Lamentación 3ª a solo para la tarde del Miércoles Santo 1779

The musical score is written for five instruments: Trompa, Violines, Viola, Tiple, and Bajo violon. It is in 9/8 time and consists of two systems, each marked with a circled number (1 and 2). The key signature has one flat (B-flat).

System 1 (Marked 1):

- Trompa:** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4.
- Violines:** Play a melodic line with many slurs and ties, starting on G4 and moving upwards.
- Viola:** Play a similar melodic line to the violins, starting on G4 and moving upwards.
- Tiple:** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. There are markings "iod" and "iod" below the staff.
- Bajo violon:** Play a bass line starting on G3, moving up stepwise to B3.

System 2 (Marked 2):

- Trompa:** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4.
- Violines:** Continue the melodic line from the first system.
- Viola:** Continue the melodic line from the first system.
- Tiple:** Starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. There is a marking "iod" below the staff.
- Bajo violon:** Continue the bass line from the first system.

Ej. 8. Lamentación a solo para la tarde del Miércoles Santo 1774



puso al año posterior sigue, con toda exactitud, las mismas orientaciones de los anteriores. Es suficiente para confirmarlo citar estos dos fragmentos, el primero de una parte coral y el segundo de una solística (ejemplos 9 y 10).

Conclusión

Una doble conclusión se deduce de todo lo expuesto: en primer lugar, la crisis que, evidentemente, experimentó el italianismo en el último cuarto del siglo XVIII. El ataque de Bocanegra no fue más que un capítulo de ese proceso. Un proceso que todavía está por estudiar, pero que fue muy claro.

La segunda conclusión es más delicada y más importante: es evidente, por lo que se acaba de decir, que ese italianismo, lejos de desaparecer —no sólo por esa crisis, pero ni siquiera por ataques tan directos y con tanta autoridad, como es el de un arzobispo en su propia catedral— siguiese su camino: un camino que alcanzaría aún cotas más altas en el siglo XIX, cuando el rossinismo entrase, con todo su irresistible empuje, en la vida musical española, también en la religiosa. ¡Como se comprendería si no, que los ataques del Padre Feijóo, de París y Royo, etc., no surtieran efecto alguno! Pero sí es cierto, en cambio, que lo que estaba en crisis —y aquí sí que se toca, probablemente, la raíz de todo el problema— era el barroquismo, la concepción barroca de la música, y en modo particular de la melodía. Porque las melodías que nacerían inmediatamente después no serían como las hasta entonces en uso, sino clasicistas. Y lo mismo debe decirse del uso de los instrumentos y, sobre todo, del *ethos* particular de la música. En Santiago se encuentra

2.^a Coro

Bajo

This section contains the musical notation for the second chorus. It includes five staves: two vocal staves (Soprano and Alto), two piano accompaniment staves, and a basso continuo line. The music is in common time (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the vocal staves.

15

Solo

This section contains the musical notation for a solo. It includes five staves: two vocal staves (Soprano and Alto), two piano accompaniment staves, and a basso continuo line. The music is in common time (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the vocal staves. The section is marked with a 'Solo' instruction.

